

*К.А. Шалобаева*  
*Научный руководитель:*  
*д. филол. н., профессор*  
*В.В. Эйдинова*

## **ИНТОНАЦИОННЫЙ СТРОЙ СТИХА БОРИСА ПАСТЕРНАКА («СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ»)**

Интонационная доминанта поэзии Пастернака активнее всего являет себя в непрерывном соотношении разных пластов действительности, в «парадоксальном, как пишет Б. Бухштаб, сочетании конкретности, детализированности – с импрессионистическим построением мира по случайным, мгновенным впечатлениям и ассоциациям» [1:110], свойственным художнику.

Подобное сопоставление мы видим уже в самом названии книги поэта, где конкретное, определенное «сестра» – и всеобъемлющее, абстрактное «жизнь», – схваченные автором в момент лирического порыва, – преобразуются его динамическим лирическим состоянием. Это состояние поддерживают и характерные для книги Пастернака эпиграфы. После названия «Сестры моей – жизни» демонстративно проставлена дата: лето 1917 – время, когда страна переживала невиданные по своему накалу исторические события, прямо не отразившиеся в стихах, составляющих книгу. Однако эпиграф из Ленау («Бушует лес, по небу пролетают грозовые тучи, тогда в движении бури мне видятся, девочка, твои черты») дает понять, что интимные человеческие чувства раскрываются поэтом на фоне бури, и мы слышим потаенный гул эпохи, углубляющий и драматизирующий основную тему его поэтической книги, где частная жизнь, жизнь творца, сопрягается с эпохой, с масштабностью свершающейся Истории.

Названия глав книги Пастернака выявляют интенсивное сближение и «Непокою», и «Покою», тоже реализующие пафос «Сестры моей – жизни»: «Не время ль птицам петь», «Книга степи», «Развлеченья любимой», «Занятые философией», «Песни в письмах, чтобы не скучала», «Романовка», «Попытка душу разлучить», «Возвращение», «Елене», «Послесловье». Подобное построение текста «Сестры ...» сходно с контрапунктом в музыке, когда две или несколько самостоятельных или «спорящих» мелодий звучат одновременно (каждая из них возникает синхронно с главной мелодической темой). Такое соотношение ведет к новому звучанию, рождает чувство готовых сказать о себе смыслов.

Стихотворение «Памяти демона» открывает книгу поэта, как бы объясняя посвящение всего ее текста Лермонтову и задавая её ведущую динамическую тональность. Демон представляется автору олицетворением бессмертного творческого духа поэта; образно он близок иллюстрациям М.Врубеля к «Демону», которые с детства слились для Пастернака с текстом лермонтовской поэмы. Обратимся к звуковой инструментовке стихов поэта, которая занимает особо важное место в его поэтическом инструментарии. Заметим, что основной функцией «текстофонемы», как называет её Ю.Казарин, является «смыслообразование и смысловыражение», когда звуки «становятся объективным источником обнаружения ... смыслов» [2:163].

Так, в плане вокализма, на протяжении всего стихотворения мы видим обилие открытых звуков («а», «о»), передающих как грандиозный образ Демона, так и беспредельность пространства (и физического, и метафизического), в которое включен мир Демона:

Приходил по ночам  
В синеве ледника от Тамары,  
Парой крыл намечал,  
Где гудеть, где кончаться кошмару.

Не рыдал, не сплетал  
Оголенных, ислехстанных, в шрамах.  
Уцелела плита  
За оградой грузинского храма.

Эти звуки можно характеризовать как тяжелые, массивные, гнетущие; в них – нескончаемое и охватывающее собой весь мир скорбное состояние Демона. В последней строфе стиха «а» входит в контакт с «и» и «у», – и теперь уже активность именно этих, закрытых, протяжных, «летающих» звуков передает то ли тяжелый тембр «гудящего» голоса Демона, то ли его удаляющееся эхо.

От окна на аршин,  
Пробирая шерстинки бурнуса,  
Клялся льдами вершин:  
Спи, подруга, лавиной вернуся.

Подчеркнем, что текст стихотворения насквозь (если говорить о его «конфликтных опорах») аллитерирован двумя повторяющимися согласными звуками («л» и «р»), образующими мелодии, которые, сходясь, расходясь и пересекаясь, создают драматически-целостную тональность стихотворения.

Так, «р» передает ощущение активного, стремительного действия, совершающегося в порыве, на пределе, несущего разрушение; «л» же, наоборот, стремится к согласию, к успокоенности и тишине, в отличие от резкого и грозного «р». Характер этих звучаний можно сравнить с бурным горным потоком и – рядом – со спокойным течением реки. Их столкновение более всего ощущается в четвертой строфе стихотворения:

Но сверканье рвалось  
В волосах и, как фосфор, трещали.  
И не слышал колосс,  
Как седеет Кавказ за печалью.

Взрывной эффект, рождаемый двумя первыми строчками, передающими и сухой треск электричества, и вспышки молнии, – сглаживается и умеряется следующими строчками, основанными преимущественно на мягких глухих согласных «с», «к», «п», плавного «л». Как характерную черту текста «Памяти Демона», нужно также отметить фоническую спроецированность одного слова на другие: ключевое слово (слова) как бы распространяется на другие, связуя их и создавая самый сильный и могучий мотив стихотворения: «за оградой грузинского храма», «пробирая шерстинки бурнуса», «клялся льдами вершин ... лавиной вернуса». В стихотворении возникают разные и многие «фонетические ассоциации»: в этом случае аллиментирующие звуки напоминают о каком-то названном или неназванном «ключевом слове». Кажется, что многократно повторенные «р» несут в себе память о Тамаре, названной единожды в начале стихотворения, но присутствующей в каждой его строке.

Так, действенный стиль поэта осуществляется в стихотворении не только через столкновение контрастных звучаний, но и через обилие глагольных форм, стоящих то в начале строки, то в её конце и тем самым рождающих особую, неровную, как бы «бегущую», нервную мелодию. Она создается и за счет разнострочной конструкции строфы: соотношение двух- и трехстопного анапеста наполняет стихотворение пульсирующей, «мерцающей ритмией» [3:304].

\* \* \*

Показав особенности разнотональной инструментовки стихотворения «Памяти демона», попытаемся развернуть «интонационную» тему поэта, опираясь на материал всей книги «Сестра моя – жизнь». Как уже говорилось, один из характерных приемов поэтической манеры Пастернака – фоническо-смысловая выстроенность его стиха. Т.Сильман выделяет два основных уровня словесной инструментовки: уровень синтаксический,

складывающийся из дистанцированных повторов крупного плана (повторов слов и словосочетаний), и лексический уровень, для которого характерен локальный, «живописный» характер, выражающийся в звуковых узорах гласных и согласных, охватывающих и объединяющих небольшие отрезки текста, складывающиеся в единый звукословесный образ.

Именно такая, «вторая», по слову Т. Сильман, звукопись, специфична для стихотворений Бориса Пастернака: она превращает каждое из них, пользуясь выражением исследовательницы, в «концерт для смысла с оркестром» [4:74]. Например, в таких строках, как эти:

Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,  
Что в грозу лиловы глаза и газоны  
И пахнет сырой резедой горизонт, –

слова с одной и той же ударной гласной «о» как бы выполняют функцию интонационных «второв», сопровождающих основное звучание стиха – звучание свежей, молодой, рождающейся жизни, которое «ведут» сочетания согласных «г», «з», «р» (резон, гроза, глаза, газоны, резеда, горизонт). Звуки здесь как будто «переходят» из одного слова в другое, пронизывая ткань строфы и создавая единый – подвижный, стремительный – пастернаковский образ.

В стихотворении «Слож вёсла» мы также слышим ассонансы, направленные на создание единого звукословесного образа жизни, полной покоя и движения:

Лодка колотится в сонной груди,  
Ивы нависли, целуют в ключицы...

Но ассонанс не так значим для Пастернака, как аллитерация, которая и привносит в стихотворение музыку, заставляет его звучать. Почти никакое слово не бывает в мире поэта «живущим» самостоятельно: оно звучит только в сопровождении сопутствующих ему слов (и отраженных ими чувств). М.Эпштейн дает такое определение «звучащего письма» поэта: «У Пастернака... не просто аллитерация, это скорее именно размножение одного корня побегами разных слов» [5:85]. Например:

На тротуарах истолку  
С стеклом и солнцем пополам...

Но люди в брелоках высоко брюзгливы  
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

Слова здесь вступают в музыкальную переключку, которая ведет к раздвижению смыслового объема каждого из сближаемых слов:

Тем часом, как сердце, плеча по площадкам,  
Вагонными дверцами сыплет в степи.

В запорошенной тишине,  
Намокшей, как шинель...

Как видим, для стиха Пастернака характерна сложная звуковая картина: открытые «а» и «о», летящие «и» и «е», напряженное, сильное «р» и миролюбивое «л», сыпучее «с» и опасные «ш», «х» – сталкиваются, вступают в спор друг с другом и в то же время сливаются в едином звучании, рождая напряженное интонационное звучание стиха Пастернака, стремящегося объять собой разрозненные явления действительности и сотворить их новый, лирический диалог.

\* \* \*

Остановимся далее на контактах интонационного строя стиха Пастернака с синтаксической оркестровкой его текстов. Так, «захлебывающаяся», как часто определяют её исследователи, интонация определяет собой (как бы требует его!) специфический строй фразы, свойственной поэту, в результате чего его синтаксические конструкции тоже включаются в необходимое ему звучание. Например, возбужденная, торопливая фраза либо «перепрыгивает» через строки, не останавливаясь в конце строфы:

Ты спросишь, кто велит,  
Чтоб август был велик,  
Кому ничто не мелко,  
Кто погружен в отделку

Кленового листа  
И с дней экклезиаста  
Не покидал поста  
За теской алебаstra? –

либо прерывается, опуская важнейшие члены предложения:

Плачь, шепнуло. Гложет?  
Жжет? Таковую ж на щеку ей!  
Пусть судьба положит –  
Матерью ли, мачехой ли.

Сбивчивость «бегущей» речи поэта – создается посредством множества синтаксических фрагментов, а следовательно, – способом множества знаков препинания. Так, интенсивность лирического чувства наращивается автором путем «наложения» (одного на другое) придаточных предложений, причастных и деепричастных оборотов, обращений и других синтаксических форм:

Она со мной. Наигрывай,  
Лей, смейся, сумрак рви!  
Топи, теки эпитафией  
К такой, как ты, любви!

Особо значимая в текстах Пастернака интонационная роль однородных членов предложения заключается, как нам кажется, в следующем: лирический герой, повторяя (каждый раз по-новому) свои слова, старается придать им иные, дополнительные оттенки звучания и смысла. Можно даже говорить о «грамматическом ритме», в применении ко всевозможным повторам в речи поэта, ибо именно повторение и взаимодействие однородных синтаксических конструкций создает новые оттенки музыки его стиха. Они, как правило, убыстряют и усиливают мелодию лирического слова.

Эту же функцию – придания эмоциональной энергии стиху – выполняют бесконечные придаточные предложения: можно наблюдать, как возникают все новые и новые оттенки в текстах поэта, в их мелодиях, которые отличаются друг от друга разной степенью громкости, или тишины, или возбужденности, или успокоенности:

Как ночь, уставшую сиять,  
Как то, что в астме – кисея,  
Как то, что даже антресоль  
При виде плеч твоих трясло.

Не последнюю роль в создании внутрстихового развития доминирующего в стихотворении звучания – играют лексические и строфические повторы. О строфических повторах как формообразующем элементе поэзии пишет Б.Эйхенбаум в работе «Мелодика русского лирического стиха». В лирике напевного типа, как считает исследователь, «строфы должны вступать между собой в какие-то отношения не столько смыслового, сколько музыкально-мелодического характера. Самая простая форма – куплетная». Заметим, что в «Возвращении» трижды повторяется одна и та же строфа, выполняя, как мы видим, функцию рефрена:

Я с ними не знаком.  
Я послан богом мучить  
Себя, родных и тех,  
Которых мучить грех.

Б.Эйхенбаум продолжает: «Мы должны ожидать появления и трехчастных форм – с основной темой, которая возвращается в конце в качестве репризы, и перебойной или побочной в середине; здесь каданс может либо совпадать с репризой, либо развиваться отдельно» [6:330]. Показательно в этом отношении стихотворение «Как у них», в начале которого звучит основная мелодическая тема света – природного и человеческого:

Лицо лазури пышет над лицом  
Недышащей любимицы реки.

Тема эта звучит во второй строфе, но в измененном виде, в «чуть сдвинутой», если можно так выразиться, тональности:

Лицо лазури пышет над челом  
Недышащей подруги в бочагах,  
Недышащей питомицы осок.

Затем возникает и наращивается побочная «партия» главной, светло-легкой тональной темы, содержащая, как правило, несколько звуковых обертонов:

То ветер смех люцерны вдоль высот,  
Как поцелуй воздушный пронесет,  
То княженикой с топи угощен,  
Ползет и губы пачкает хвощом  
И треплет речку веткой по щеке,  
То киснет и хмелеет в тростнике, –

и завершающаяся кадансом, мощно звучащей строфой, в которой разворачивается грандиозная картина возвышенного мира природы и души человеческой – до этого стихотворного момента она открывается «по частям», с разных сторон:

...Бездонный день – огромен и пунцов.  
Поднос Шелони – черен и свинцов.  
Не свесть концов и не поднять руки...

И наконец, замыкает стихотворение основная интонационная тема, «вернувшаяся» к своей высокой доминирующей тональности:

Лицо лазури пышет над лицом  
Недышащей любимицы реки.

Подводя итог нашим наблюдениям над рвущейся, стремительной и, одновременно, чрезвычайно разнообразной по своей интонационной наполненности, стихотворной речи Пастернака, мы хотели бы подчеркнуть столь нужные в текстах поэта совпадения и «борения», которые особенно наглядно ведут к многооттеночному звучанию его «Сестры ... – жизни». Все способы и приемы, творящие мощную энергетику стиха поэта, действуют в его текстах удивительно связанно друг с другом. Подобную их «нераздельность» Н. Вильмонт называет «...взаимным опылением выразительных деталей» и добавляет: «Этот особый способ воссоздания целостного образа стихотворения я ставил в прямую зависимость от нового мироощущения, владевшего поэтом, его стремления говорить как бы от имени всего зримого мира и непрозреваемой вселенной, а также от следствия такого мироощущения – новой манеры воссоздания мира не в зримой ограниченности, а в безграничной целостности – «целиком» [7:86].

О специфическом звучании стиля поэта можно, наверное, точнее всего сказать его собственным словом, которое характеризует (в самом начале его пути) поразительные по своей неожиданности тональные сопряжения: «сухой грусти» – и «дна очей», «грохочущей слякоти» – и «горящей весны», «клика колес» – и «ливня чернил и слез» ... Этот путь «схождений – и расхождений», «встреч – и расставаний», складывающих редкостное звучание своего слова, проговорил поэт и в книге «Сестра моя – жизнь», сказав о том необходимом ему сближении самых отдаленных тональностей, которое и есть интонационная доминанта рассматриваемой нами поэтической книги:

«Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе  
Расшиблась весенним дождем обо всех ...

Под шторку несет обгорающей ночью  
И рушится степь со ступенек к звезде ...

Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,  
Вагонными дверцами сыплет в степи»...



## *Литература*

1. Бухштаб Б.Я. «Лирика Пастернака» // Лит. Обоз. – М., 1987, № 9
2. Казарин Ю.В. «Поэтический текст как система» . – Екатеринбург, 1999
3. Рабинович В. «Маски смерти, играющие жизнь. Тема и вариации: Пастернак, Мандельштам, Цветаева» // Вопросы Литературы. – М., 1998, № 1
4. Сильман Т. «Заметки о лирике» .- Л., 1977
5. Эпштейн М. «Хасид и талмудист. Сравнительный опыт о Пастернаке и Мандельштаме» // Звезда. – М., 2000, № 4
6. Эйхенбаум Б.М. «Мелодика русского лирического стиха» .- М., О поэзии
7. Вильмонт Н. «О Б. Пастернаке». – М., 1989

***М.Л. Шахова***

*Научный руководитель:*

*к. филол. н., доцент*

***Л.В. Енина***

## **МЕТАФОРА НЕРЕАЛЬНОГО В ПОЛИТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ**

В настоящей работе под политическим текстом понимается текст, принадлежащий политическому дискурсу. Согласно концепции Е.И. Шейгал, политическая коммуникация включает в себя любые речевые образования, субъект, адресат или содержание которых относится к сфере политики, т.е. институциональные и неинституциональные формы общения [6:368]. Политическая метафора представляет собой интересный материал для исследования с точки зрения лингвокультурологической интерпретации текстов СМИ. Анализ метафорических моделей позволяет выявить существующие в современной лингвокультурной ситуации российские представления о политических реалиях. Источником материала послужили газетные тексты федеральной и региональной прессы за 2003-2005 гг.

Метафорические модели, актуальные для политического дискурса России, подробно описаны в работах А.Н. Баранова, Ю.Н. Караулова, А.П. Чудинова и др. При этом метафора нереального была обойдена вниманием исследователей. Действительно, метафора нереального не является особо частотной, однако вызывает интерес тем, что с ее помощью субъекты политического дискурса вытесняются из области объяснимого, понятного и